

Губанова Г. Групповой портрет на фоне Апокалипсиса: к проблеме толкования «Победы над Солнцем» // Лит. обозрение. 1998. № 4.

Драпкина С. Е. Влияние цветного освещения на различение длительности звука // Тр. ин-та мозга им. В. Бехтерева. Л., 1949.

Жадова Л. А. Цветовая система Матюшина // Искусство. 1974. № 9.

Капелюш Б. Н. Архивы М. В. Матюшина и К. Г. Гуро // Ежегодник Рукопис. отд. Пушкинского дома. 1974. Л., 1976.

Кауфман В. И. Различение высоты звука в условиях цветного освещения // Тр. ин-та мозга им. В. Бехтерева. Л., 1949.

Костров Н. И. М. В. Матюшин и его ученики // Панорама-13. М., 1990.

Кравков С. В. Взаимодействие органов чувств. М.; Л., 1948.

Кравков С. В. Глаз и его работа. М.; Л., 1950.

Ласкин С. «...Ядро, летящее в цель»: (Михаил Матюшин и его школа) // Нева. 1997. № 9.

Леонтьев К. Цвет и музыка. М., 1961.

Луцко Э. М. Проблема цвета в теоретических исследованиях ленинградских лабораторий в 20—30-х годах // Архитектура: (Тез. докл.). Л., 1973.

Матюшин М. Воспоминания футуриста // Волга. 1994. № 9—10.

Наков А. Беспредметный мир: абстрактное и конкретное искусство (Россия и Польша). М., 1997.

Нестьев И. Из истории русского музыкального авангарда. Ст. 2: Михаил Матюшин. «Победа над Солнцем» // Сов. музыка. 1991. № 3.

Повелихина А. Мир как органическое целое // Великая утопия: Русский и советский авангард 1915—1932. Л.; М., 1993.

Avantgarde in Mittel- und Osteuropa. Bd. 1—4. Bd. 4. Bonn, 1994.

Matjusin M. Über Ton und Farbe // Europa — Europa: Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa. Bd. 1—4. Bonn, 1994.

Matjuschin und die Leningrader Avantgarde. Karlsruhe, 1991.

Povelikhina A. Matjushin's spatial system // The Structurist. 1975/76. Nr. 15—16.

Povelikhina A. Über die Musik im Schaffen des Malers Michael Matjuschin // Sieg über die Sonne: Aspekte russischer Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Berlin, 1983.

Л. И. Толкачева

СИНТЕЗ ИСКУССТВ В ОПЕРЕ КУБОФУТУРИСТОВ «ПОБЕДА НАД СОЛНЦЕМ»

Дух театра пронизывал все искусство начала XX в. Молодые художники старались войти в непосредственный контакт с публикой: желтые блузы, деревянные ложки в петлицах, ожившие статуи, лучистый грим на лице — это далеко не все средства, к которым они прибегали, чтобы эпатировать публику. Новые формы театральных произведений были невозможны без активного участия в них зрителя. Одним из наиболее распространенных стал прием «театра в театре», позволявший концентрировать синтетическую природу этого вида искусства. И все составляющие театральных постановок (текст, декорации и костюмы, музыка и актерская игра) сливались в органичное це-

лое. Идея синтеза разных искусств красной нитью проходила через всю художественную культуру первых десятилетий XX в. Воплощение этих идей и настроений мы можем наблюдать в одном из характернейших произведений эпохи — кубофутуристической опере «Победа над Солнцем» (1914).

Творчество кубофутуристов в целом и «Победу над Солнцем» в частности историки искусства, литературоведы и музыковеды долгое время обходили стороной. Отчасти это связано с тем, что с 1914 г. до конца 1980-х гг. оперу не ставили на сцене, если не считать витебской постановки¹. Лишь в последние два десятилетия этот спектакль привлек к себе многих театральных режиссеров в разных странах. «Победа над Солнцем» несколько раз была реконструирована и несколько раз поставлена в совершенно новых декорациях и с новым музыкальным оформлением. За все прошедшие со дня ее создания годы было опубликовано много материалов, посвященных опере, но практически все они рассматривали какую-то одну сторону спектакля — декорации, музыку или либретто². Однако законченного целостного исследования проведено не было. Между тем большой интерес представляет и каждая из сфер оперы, и их синтез: взаимодействие музыки и слова, музыки и декораций, слова и изображения. Именно на последнем мы и остановимся.

Премьера совместного творения Алексея Крученых, Казимира Малевича и Михаила Матюшина, о котором было заявлено в манифесте I Всероссийского съезда футуристов [см. подробнее: Дуглас, 1994, 181—182] состоялась в Петербургском театре «Луна-Парк» в декабре 1914 г.

Спектакль рождался в суровых условиях. Авторы «Победы над Солнцем» не имели даже такого необходимого минимума, как музыкальные инструменты, материалы для декораций и т. п. Подготовка премьерного спектакля свелась к двум репетициям. Опера была показана дважды, исполняли ее в основном актеры-любители (большей частью студенты). Исключение составили

¹ Опера была поставлена группой УНОВИС при участии В. Ермолаевой в Витебске в 1920 г. Следующая попытка обратиться к «Победе над Солнцем» была сделана только в 1983 г., когда опера была реконструирована силами Западно-Берлинской академии искусств при участии Калифорнийского института искусств (Лос-Анжелес). В 1989 г. спектакль был возобновлен на отечественной сцене Театром-студией Ленинградского Дворца молодежи (музыка Матюшина была обработана и дополнена новыми оригинальными фрагментами В. Артемова и др.). А в 1997 г. состоялась постановка «Победы над Солнцем» в Российском молодежном театре в Москве. Но это была уже не реконструкция, а оригинальный спектакль с новой музыкой и декорациями, прежним остался лишь текст Крученых (хотя и он был переосмыслен).

² Так, например, наиболее полное исследование текста оперы мы находим у Г. Губановой [1998], музыкальную сторону произведения глубоко проанализировали Т. Левая [1991] и И. Нестьев [1991]. О декорациях и костюмах говорится как в отдельных исследованиях Ш. Дуглас [1994], Е. Ковтуна [1989], так и в монографиях и сборниках, посвященных Казимиру Малевичу и другим представителям отечественного авангарда, таких как совместный труд Д. Сарабьянова и А. Шатских [1993], монография А. Шатских [1998], альбом, составленный Дж. Боултоном [Художники русского театра, 1990] и многих других. Важнейшую роль в изучении оперы играет знакомство с манифестами и воспоминаниями кубофутуристов [см.: Малевич, 1995].

лишь два профессиональных певца. По свидетельствам современников, единственным инструментом, который удалось раздобыть для постановки, было расстроенное фортепиано, которое окрестили «старой кастрюлей» [см.: Матюшин, 1989].

Разношерстная публика реагировала на спектакль по-разному: кто-то негодуяще топал и свистел, кто-то кричал, кто-то аплодировал. Вот что писал Матюшин в воспоминаниях: «В день первого спектакля в зрительном зале все время стоял “страшный скандал”. Зрители резко делились на сочувствующих и негодующих. Наши меценаты были страшно смущены скандалом и сами из директорской ложи показывали знаки негодования и свистели вместе с негодующими» [Матюшин, 1989, 133].

Ему вторит Крученых: «Впечатление от оперы было настолько ошеломляющим, что когда после “Победы над Солнцем” начали вызывать автора, главный администратор Фокин, воспользовавшись всеобщей суматохой, заявил публике из ложи:

— Его увезли в сумасшедший дом!

Все же я протискался сквозь кулисы, закивал и раскланялся. Тот же Фокин и его “опричники” шептали мне:

— Не выходите! Это провокация, публика устроит вам гадость! Но я не послушался, гадости не было. Впереди рукоплещущих я увидел Илью Зданевича, и художника Ле-Дантю, и студенческую молодежь, в ее среде были наши горячие поклонники...» [Крученых, 1989, 134].

Из приведенных воспоминаний можно понять, что впечатление от спектакля было неоднозначное, но авторы добились своей цели — никто из публики не остался равнодушным.

Гротескно-супрематические костюмы и декорации, четвертитоновая музыка и балаганный стиль либретто соединились в неразрывное действо. Авторы «Победы над Солнцем» воспевали идею строительства нового будущего, которое может быть построено только после разрушения старого. И каждый из них достигал этого собственными средствами: Малевич — супрематическими построениями, Крученых — заумью³, а Матюшин — диссонантностью музыкальной ткани.

Опера построена по принципу театра в театре. Г. Губанова в своей статье «Групповой портрет на фоне Апокалипсиса» замечает, что речь героев спектакля, говоривших на языке зауми, тяжело воспринималась зрителями, и опера представлялась им набором малопонятных сцен на тему борьбы с Солнцем. Но сюжет все-таки существовал, просто он, подобно тексту Апокалипсиса, был скрыт от поверхностного взгляда семью печатями. Губанова сравнивает текст оперы с всеобразным пергаментом, прочесть который можно было, лишь сломав все печати [см.: Губанова, 1998].

³ Заумь — сочетание букв или отдельные буквы, не несущие никакого смысла.

В либретто «Победы над Солнцем» выстраивается довольно четкая драматургическая линия. Спектакль начинался прологом, написанным Хлебниковым. В прологе Крученых (он играл роли Чтеца и Неприятеля) расхваливал предстоящий спектакль на языке зауми. Подобно оперной увертюре пролог вводил зрителей в атмосферу грядущего действия. А зрелище было поистине необычным для своего времени.

Спектакль состоит из двух действий (дейм, как назвал их Крученых). В первом дейме, включающем в себя четыре картины, происходит главное событие спектакля — пленение Солнца. Но если в большинстве современных спектаклей зрители наблюдали за основным событием, то в «Победе» авторы нарушают устои — зритель не видит главного: пленение Солнца происходит за сценой. Но тема борьбы и победы пронизывает все произведение буквально с первых строк. Будетлянские силачи, разрывая занавес, провозглашают:

Конец не будет!
Мы поражаем вселенную
Мы вооружаем против себя мир
Устраиваем резню пугалей
Сколько крови Сколько сабель
И пушечных тел!
Мы погружаем горы!
[Крученых, 2000, 325]⁴

Такое эффектное появление героев настраивает зрителя на предстоящую борьбу новых могучих сил со старым косным миром.

Во второй картине напряжение нарастает, появляются новые действующие персонажи — вражеские воины в костюмах турков (что само по себе уже воспринималось как нечто враждебное, чуждое русскому человеку). Они опустили свои знамена. На первый взгляд такое развитие событий должно снизить темп. Но появляются поющие силачи: одетые в костюмы спортсменов, они напоминают участников Олимпийских игр, шествующих дружным маршем. Из их реплик мы понимаем, что борьба с Солнцем еще не окончена:

Драку затейте с пулеметами
Их раздавите ногтем
Тогда скажу: вот вы
Силачи больше!...
Не выходите за линию огня
Птица летит железная
Машет леший
Под копытом зарыто [330].

Действие развивается по нарастающей. Третья картина символизирует конец борьбы, победу над ненавистным светилом. Как какое-то ужасное зна-

⁴ Далее цитируется по данному изданию с указанием страниц цитируемого текста в квадратных скобках.

мение появляются Похоронщики. Всю картину составляет их песня, состоящая всего из восьми строк, наполненных апокалиптическими и погребальными мотивами:

Размозжить черепаху
Упасть на люльку
Кровожадной репы
Приветствуйте клетку
Пахнет гробом жирный клоп...
Черная ножка...
Качается расплющенный гроб
Извивается кружево стружек [331].

Кульминацией действия является четвертая картина. Из реплик персонажа, названного Разговорщиком по телефону, зритель узнает о пленении Солнца. Из десятых стран, как из сказочного тридесятого царства — тридевятого государства, вернулись воины-победители, несущие Солнце. Они провозглашают новые законы мироздания: «Знайте, что земля не вертится» [331]. Картина заканчивается своего рода гимном — описанием нового мира и нового человека:

Ликом мы темные
Свет наш внутри
Нас греет дохлое вымя
Красной зари
БРН БРН [332].

Начало второго дейма, состоящего всего лишь из двух картин, характеризуется некоторым спадом напряжения. Это действие происходит уже в совершенно новом мире — в так называемом Десятом стране. Однако полностью напряжение не исчезает. Нарушены все законы времени и пространства. От прошлого не осталось и следа, но что делать с настоящим, новые люди не знают. «Всем стало легко дышать, и многие не знают что с собой делать от чрезвычайной легкости. Некоторые пытались утопиться, слабые сходили с ума, говоря: ведь мы можем стать страшными и сильными. Это их тяготило» [333].

Шестая (финальная) картина представляет собой вторую кульминацию. Все вокруг перемешалось, словно в фантастическом сне. Толстяк (один из героев, которые не могут найти себя в этом новом мире с новыми законами) не может выйти из дома, так как прежние законы пространства не действуют. И в противовес этому на сцену вновь выходят стройные ряды спортсменов. Этот торжественный парад сопровождается полетом аэропланов. Все сливается в сплошной шум и заканчивается падением аэроплана (хотя это событие вновь происходит за сценой, а зрители видят лишь поломанное крыло). Ничто не может повредить празднику — появляется Авиатор, которому только «башмак попортило».

Заканчивается праздничное действо военной песней, утверждающей ту же мысль о бессмертии «новых» людей, что и в начале оперы, тем самым логически замыкая ее:

Все хорошо, что
Хорошо начинается
и не имеет конца
Мир погибнет, а нам нет конца! [338]

Таким образом, в «Победе над Солнцем» выявляется следующая драматургическая схема (см. илл. 1 на вклейке).

Что же получится, если сравнить эту схему с драматургией живописного оформления спектакля? Эскизы декораций, созданные Казимиром Малевичем, очень хорошо вписываются в приведенную выше схему текста Алексея Крученых. Малевич пытался найти живописный аналог зауми, и эти попытки привели его к созданию алогизма («заумного реализма», как называл его сам художник).

Эскиз занавеса первого дейма, подобно прологу, является своего рода яркой афишей, которая представляет некие тезисы того, что предстоит увидеть зрителю: черный квадрат, буквы, урбанистические мотивы, человеческие фигурки и т. д. Декорации ко всем картинам построены по одному принципу. Кажется, что действие всегда происходит внутри какого-то куба. Грани этого куба не дают возможности выйти за его пределы, но в то же время явно ощущается стремление в глубину, в пространство задника сцены. На эскизе первой картины, решенном в черно-белой гамме, господствует спокойное настроение, но оно нарушается поднимающимися вверх прямоугольными геометрическими фигурами, напоминающими ступени. Это напряжение подхватывается и усиливается в декорациях второй картины, где наряду со ступенчатым мотивом появляется мотив закручивающейся спирали (2). Кроме того, в этом эскизе использована напряженная зелено-черная гамма. Третья и четвертая картины усиливают это напряжение. В них появляется все больше абстрактных фигур и линий, которые заполняют все пространство. Кульминацией является эскиз четвертой картины с его мотивом Солнца, которое уже почти закрыто абстрактными фигурами Нового мира.

В оформлении задника пятой картины все абсолютно меняется. Ведь это уже Новый мир. Что может быть проще: поле декорации поделено пополам на черную и белую часть. Казалось бы, должны ощущаться лишь спокойствие и тишина. Но тишина здесь не абсолютная — дает о себе знать диагональ (3). Она не позволяет зрителю ослабить внимание, подготавливает финал. Декорация шестой картины — гимн будущему, гимн машинерии (4). Все поле задника занято какими-то трубами, колесами — это не то пароход, не то паровоз. Вот как этот задник описан в газете «Русские ведомости» 1913 г.: «На дымно-голубом фоне какие-то висящие в воздухе большие трубы, не то вроде... органых, не то вроде белых пароходных, колеса, лопасти, какой-то

сон на тему о Царстве неведомых еще машин» [Губанова, 1998, 76]. Это самая насыщенная по композиции декорация. Она является кульминацией живописной драматургии спектакля. Рассмотрев эскизы к «Победе над Солнцем», мы можем составить схему драматургии этих декораций (5). Сравнив ее со схемой драматургии либретто, можно сделать вывод, что Крученых и Малевич использовали одну драматургическую линию, построенную по принципу нарастания напряжения.

Шарлота Дуглас в своих исследованиях пишет о параллелях между методами поэтов и художников футуристов, которые проводил Крученых. Малевич, следуя примеру Крученых, начинает рассекать предметы на составляющие — точно так же, как сам Крученых расщепляет и перегруппировывает слова [см.: Дуглас, 1994]. Малевич и Крученых работали в одном ключе, они воплощали одну и ту же идею разными средствами. Главным в искусстве молодых бунтарей-кубофутуристов было создание Нового мира. И этот мир нельзя было построить традиционными средствами. Здесь-то на помощь им и пришли заумь и алогизм.

Губанова Г. Групповой портрет на фоне Апокалипсиса: К проблеме толкования «Победы над Солнцем» // Лит. обозрение. 1998. № 4. С. 286—299.

Дуглас Ш. Казимир Малевич и истоки русского абстракционизма // Вопр. искусствознания. 1994. № 1. С. 166—198.

Крученых А. Первые в мире спектакли футуристов // Наше наследие. 1989. № 2 (8). С. 133—134.

Крученых А. Победа над Солнцем // Кушлина О. Б. Драма первой половины XX века / О. Б. Кушлина, Д. Р. Тевекелян, В. В. Медведев. М., 2004. С. 321—338.

Левая Т. Кубофутуризм: музыкальные параллели // Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М., 1991. С. 136—160.

Малевич К. Статьи, манифесты, теоретические сочинения и другие работы, 1913—1929. М., 1995.

Матюшин М. Русский кубофутуризм: Отрывок из неизданной книги «Творческий путь художника» // Наше наследие. 1989. № 2 (8). С. 130—133.

Нестьев И. Из истории русского музыкального авангарда // Сов. музыка. 1991. № 3. С. 66—73.

Сарабьянов Д. В. Казимир Малевич: Живопись. Теория / Д. В. Сарабьянов, А. С. Шатских. М., 1993.

Художники русского театра, 1880—1930 / Собр. Никиты и Нины Лобановых-Ростовских; Текст Дж. Боулта. М., 1990.

Шатских А. Казимир Малевич. М., 1998.

Иллюстрации
к статье Л. И. Толкачевой
«Синтез искусств в опере
кубофутуристов «Победа над
Солнцем»»

1

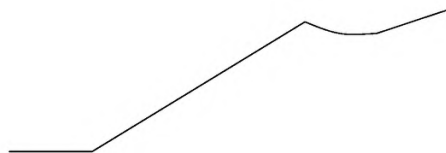


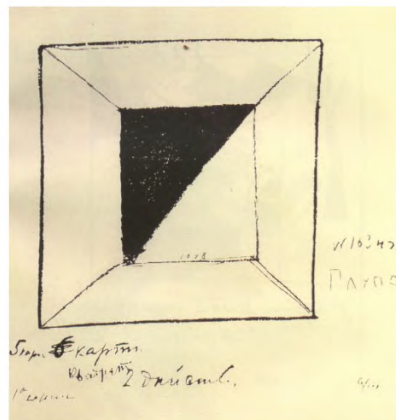
Схема драматургии либретто оперы
«Победа над Солнцем»

2



К. Малевич. Эскиз декорации
оперы «Победа над Солнцем».
Деймо (действие) 1, картина 2.
1913 г. Бумага, итальянский
карандаш

3



К. Малевич. Эскиз декорации
оперы «Победа над Солнцем».
Деймо (действие) 2, картина 5.
1913 г. Бумага, итальянский
карандаш. 17,5 × 22

5

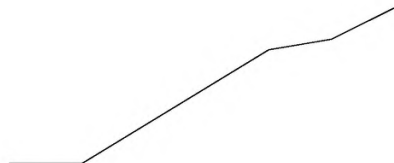
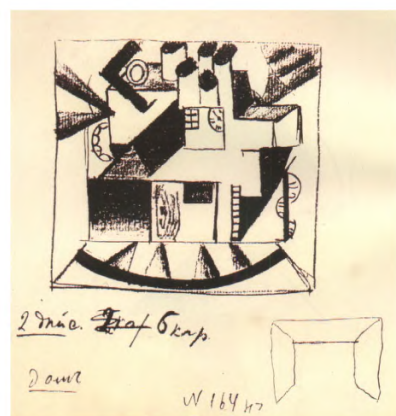
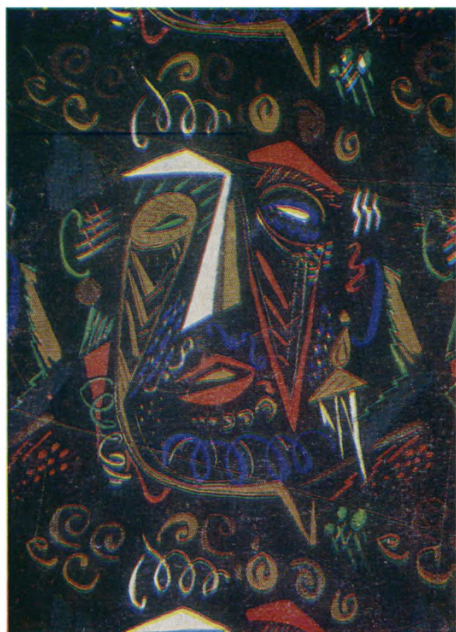


Схема драматургии декораций оперы
«Победа над Солнцем»

4



К. Малевич. Эскиз декорации оперы
«Победа над Солнцем». Деймо
(действие) 2, картина 6. 1913 г.
Бумага, итальянский карандаш.
21,3 × 27



А. В. Щекатикина-Потоцкая. Эскиз росписи ткани «Пикассо». 1928 г. Бумага на картоне, гуашь. 54,5 × 40,5. Частное собрание. Санкт-Петербург

Иллюстрации
к статье Т. А. Галеевой
«Пикассо и искусство
русского зарубежья»



Джон Грэм (И. Г. Домбровский). Автопортрет в образе Арлекина. 1944 г. Холст, масло. США. New Orleans Museum of Art



Джон Грэм (И. Г. Домбровский). Натюрморт. 1925 г. Холст, масло. США. Richard York Gallery